

ID: 1849

DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1849>

Recebido em: 11/04/2019

Aceito em: 22/10/2019

Nevermind...What?: memória, nostalgia e os tensionamentos possíveis entre o punk e o museu na exposição Nirvana: Taking Punk To The Masses

Thiago Pereira Alberto

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Paula Guerra

Universidade do Porto, Porto, Portugal

Resumo: Neste artigo, analisamos, através do exemplo da exposição *Nirvana: Taking Punk To The Masses*, a corrente dos *heritage studies*, nomeadamente as questões relativas à institucionalização, patrimonialização e museificação da música popular. De que modo gêneros e bandas musicais, como o punk ou o grunge, são apropriados e sofrem o processo de museulização? Como a ênfase preservacionista e nostálgica se coadunam com a posição crítica e o ethos transformador desses gêneros musicais? O que sublinhamos, portanto, é a possibilidade da exposição denotar uma possível tensão entre a passagem de gêneros *underground* para as formas de patrimônio cultural *mainstream*.

Palavras-chave: Memória. Museu. Nirvana. Punk. Underground.

Introdução

Lançado em 1977, o single *God Save The Queen* do grupo britânico Sex Pistols pode ser visto como um dos marcos para o punk rock, tanto como gênero musical, quanto como narrativa social, política e econômica de um período histórico¹. Publicado no ano do Jubileu da Rainha da Inglaterra (efeméride comemorativa dos 25 anos da ascensão de Elizabeth ao trono), a canção toma de assalto o título do hino oficial usado

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada no Grupo de Trabalho Comunicação e Estudos de Som e Música do XXVII Encontro Anual da Compós, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

nos países britânicos, aproximando-o e ressignificando-o lírica e sonoramente ao contexto da época.

Um período de grandes mudanças sociais, o fim da década de 1970 no país foi o solo fértil e propício para a germinação do punk britânico, com a crise econômica e social a germinar, desemprego em massa e um consequente sentido de descrença coletiva (LAING, 2015, 1997). Daí o grito dos Sex Pistols: *no future*. Era, pois, necessário fazerem o seu próprio destino, encontrar soluções para resolver esta situação: o punk, e o seu ethos do *it yourself* (*DIY*)² foram uma resposta possível (GUERRA; STRAW, 2017; GUERRA; SILVA, 2015).

Por outro lado, na segunda metade do século XX, o museu “suportou o olho cego do furacão do progresso” (HUYSEN, 1996, p. 222), e se tornou fundamental como afirmação de que o passado operava como dispositivo autenticador de culturas e tradições, constituindo-se em um lugar de poder através da asseveração do patrimônio. Para além, como signo de relevo da noção de uma cultura-mundo³ (LIPOVETSKY; SERROY, 2011), o museu acabou corporificando o fim de algumas heterogeneidades tradicionais da esfera cultural – como as fronteiras nítidas entre alta e baixa cultura – e também se fez por vezes como símbolo da universalização da cultura mercantil, que se apodera das diversas esferas da vida social e das atividades humanas. Sob esta retranca, a memória e suas diversas dimensões (como na condição museológica) passa também a ser apreendida como uma forma de mercadoria.

Portanto, não deixa de ser irônico (e profundamente inspirador) pensar que hoje, um visitante do museu Madame Tussauds (uma marca museológica típica da cultura-mundial), encontre, entre as centenas das famosas estátuas de cera que caracterizam a chancela, a figura de Johnny Rotten emulando exatamente, em pose, roupas e objetos, sua imagem no clipe de *God Save The Queen*. Assegurado por uma série de instâncias

² A expressão *do it yourself* (em sua tradução literal, “faça você mesmo”) se refere a um conjunto de práticas que prezavam a autocapacitação dos sujeitos alinhados ao punk diante de um cenário de poucas perspectivas sociais e econômicas. Nesse sentido, *DIY* serviu tanto como uma espécie de mote discursivo quanto como um plano de ação, que se referia (e ainda se refere) desde a produção de zines e protestos até a maneira como os punks aprendiam a tocar instrumentos.

³ Sobre a ideia de cultura-mundo, os autores anotam que ela dissemina-se em todo o globo integrando a cultura da tecnociência, do mercado, do indivíduo, das mídias, do consumo; e, com ela, uma infinidade de novos problemas que põem em jogo questões não só globais (ecologia, imigração, crise econômica, miséria do terceiro mundo, terrorismo) mas também existenciais (identidade, crenças, crise dos sentidos, distúrbios da personalidade) (LIPOVETSKY; SERROY, 2011).

de legitimação, na chave das lógicas de hibridização da arte contemporânea, símbolos do ethos *DIY*, como os alfinetes espetados no rosto ou os tecidos rasgados, se ladeiam, mesmo que com diferentes intensidades ou presenças, à coroa da realeza, em um equipamento de arquivamento do patrimônio cultural britânico.

Ora, como Bennett e Jansen (2016) constata, a música popular tornou-se um objeto de memória, parte de uma herança cultural que merece ser abordada e analisada. Várias cidades do mundo, como Londres ou Liverpool, criam todo um mercado turístico em torno das suas histórias musicais locais: tours pelos locais de Liverpool por onde os Beatles passaram; exposições em museus sobre música popular contemporânea; a declaração da casa em que os Sex Pistols viveram (e grafitaram as paredes) como patrimônio de importância nacional etc. A grande questão é como estas exposições museológicas serão lidas? Lena e Peterson (2008) falam do destino de muitos gêneros musicais, que vai desde o sucesso musical até ao esquecimento e mumificação dentro das quatro paredes de museus. Será que o deslocamento de gêneros musicais como o punk ou grunge do seu contexto original “mata-os” ou despotencializam-os? Será que a sua perspectiva transformadora e crítica se perde indelevelmente? Será que ver os Sex Pistols ou os Nirvana num museu é a mesma coisa que os ouvir?

Bennett (2009) considera que a resposta a estas questões está nas mãos dos museus. Estes podem realizar exposições e arquivos que provoquem efêmeras celebrações anuais por alguns fãs e especialistas, ou, por outro lado, podem criar uma frutífera segunda vida destes gêneros musicais, especialmente se entenderem a função social que lhes estava inerente, bem como uma forma acertada de comunicar esta memória coletiva para um público mais amplo. Podem inclusivamente recuperar o espírito crítico que animava esses gêneros musicais, sob a forma de uma pedagogia crítica que potencie a mudança social e a rutura com o *status quo* (SANTOS; GUERRA, 2017).

Nessa direção, tomamos como objeto de análise a exposição *Nirvana: Taking Punk To The Masses*⁴, que esteve no Brasil em 2017, por acreditarmos que tal evento amplifica e atualiza ainda mais estas instigantes equações. Com a duração de alguns meses, entre 22 de junho e 22 de agosto de 2017, foi possível ver no Museu Histórico

⁴ A exposição “Nirvana: taking punk to the masses” esteve patente no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro entre 22 de junho e 22 de agosto de 2017.

Nacional, no Rio de Janeiro, mais de 200 objetos da icônica banda de Seattle: desde guitarras, vídeos, posters, guardanapos rabiscados, roupa usada pelos músicos etc. A exposição é constituída por duas partes: a primeira assenta na amostra de instrumentos usados pela banda, fotos de grandes dimensões da banda e de personagens relevantes na sua trajetória, como os editores da Sub Pop Records; a segunda parte pauta-se pela exibição de vídeos interativos do arquivo digital do EMP Museum de Seattle, que procura dar uma ideia do que teria sido Seattle nos anos 1980 e 1990.

Tenta-se, como é apanágio de várias exposições sobre gêneros ou bandas musicais, dar uma ideia de linearidade biográfica. Uma pequena banda no começo, a ajuda de uma editora que decidiu apostar na banda desconhecida, e depois o estrelato musical e o final trágico. Assim, até que ponto esta obsessão memorialística e ilusão biográfica explica o que realmente foi o grunge, o que realmente estava como base do seu ethos contestatário? Será que esta exposição comete os mesmos erros mantendo este gênero intocável atrás de uma vidraça, matando desta forma a sua força e fúria transformadora?

“You can’t put your arms around a memory?”⁵: um breve trajeto do museu e suas perspectivas históricas na contemporaneidade

A fixação pelo museu se apresenta como um traço importante na cultura contemporânea, sublinhado especialmente com a ascensão dos discursos sobre a memória, que emergem no ocidente depois da década de 1960, à luz das descolonizações e dos movimentos de revisão da história. Deste debate, resultou uma profunda crise das principais instituições de estudo, validação e preservação dos valores histórico-patrimoniais, obrigando a um reequacionar das ideias sobre este eixo cultural. Especialmente nos Estados Unidos e na Europa, observa-se a restauração historicizante de centros urbanos, cidades, paisagens inteiras, onde a importância dos empreendimentos patrimoniais e das heranças nacionais é ressaltada – com destaque para os museus – além do *boom* da moda retrô (HUYSEN, 1996).

Consequentemente, tem-se assistido a um claro alargamento conceitual da noção de patrimônio, com a afirmação de novas agendas que evidenciam preocupações ligadas

⁵ Citação à canção de Johnny Thunders, ícone do punk norte-americano, lançada no álbum *So Alone* (Sire Records, 1978).

à salvaguarda, proteção e divulgação de novas heranças relacionadas com espaços, paisagens, comunidades e formas de expressão culturais menos monumentais e mais imateriais. Huyssen (1996) avalia este panorama como indício da busca por recordação total (*total recall*), um desejo de trazer vários passados para o presente, que se espalha para diversos aspectos da vida contemporânea. Nesta direção, o conceito de musealização é usado pelo autor como ponderação filosófica e cultural sobre a transformação do status da memória e da percepção temporal na cultura hodierna, que nos motiva a pensar no crescente apego ao passado e na necessidade do sujeito atual de encontrar formas de arquivar o máximo de informações possíveis.

Para o autor, a musealização se apresenta como vetor central para o deslocamento da sensibilidade temporal dos nossos tempos, já que estratégias como colecionar, citar e apropriar proliferaram-se nas práticas estéticas contemporâneas, frequentemente acompanhadas pela intenção de se articularem a alguns conceitos-chave dos museus como unicidade e originalidade (HUYSEN, 1996). Ressaltamos que a extensa proliferação dos museus sinaliza também a emergência da memória como um fenômeno ligado à nostalgia, expressão caracterizada por um desejo de volta ao passado, por um sentimento de perda e deslocamento e pelo anseio por um lar que não existe mais ou até mesmo nunca existiu (BOYM, 2001). Desta maneira, como assevera Mannof (2004, p. 17), “apesar das suas limitações, nós agarramo-nos aos materiais de arquivo na esperança de, de alguma forma, nos ligarmos a um passado que nunca podemos conhecer plenamente”.

Tais postulados são contrastados fortemente com a visão futurista que caracterizou as primeiras décadas do século XX, constituindo uma mudança sensível no tecido social, com a exibição deste notável *pathos* nostálgico. Historicamente, a batalha contra os museus foi um tropo persistente da cultura modernista, com o movimento das vanguardas históricas (entre eles o Futurismo, Dada, Surrealismo e Construtivismo) assumindo uma luta radical e implacável contra este espaço e seus simbolismos. Huyssen (1996, p.222) considera este embate como signo de uma proposta central, a “ditadura do futuro”, cuja retórica baseava-se na total rejeição à tradição e cultivava a celebração apocalíptica de um vindouro totalmente diferente, no qual o museu era um “bode expiatório plausível que incorporava toda a monumentalização, hegemônica e as aspirações pomposas da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra”.

O modernismo propunha outra estrutura temporal, em reação ao *spleen*, os sentimentos de decadência, angústia e nostalgia típicos dos fins de séculos. A ordem era renovadora, em direção radical ao utópico. Sob esta retranca, o museu era percebido como um inimigo visível que ajudou a definir uma identidade autoritária e hegemônica da cultura ocidental, ao desenhar fronteiras externas e internas calcadas na exclusão e na marginalização, assim como na codificação positiva de valores ditos tradicionais. A racionalidade exigia objetividade, o desenvolvimento significava olhar adiante. A morte, os fins, deviam ser vistos “como uma conclusão definitiva e irreversível de uma temporalidade progressiva e linear. O passado e o presente precisavam ser vistos como esferas distintas, e um valor positivo devia ser associado à mobilidade e à novidade” (NATALI, 2009, p.19).

Mas a crise do modernismo, na segunda metade do século XX, viu nascer outro pensamento, intimamente conectado à ascensão da lógica de consumo, à aceleração tecnológica e a centralidade da mídia na vida social como vetores constitutivos do capitalismo tardio. Diante deste contexto, a busca ansiosa pelo progresso gerou nostalgia pelo que desapareceu, e entre as reações possíveis a esta constatação estava “obliterar a história e transformá-la em mitologia privada ou coletiva, revisitar o tempo como lugar, recusar-se a render-se à irreversibilidade do tempo que aflige a condição humana” (BOYM, 2001, p. 14, tradução nossa)⁶. Se as mudanças foram inexoráveis, o passado – aquilo que não se repete, que é irreversível – deveria ser possuído, e a memória ganha força ao direcionar as construções do espírito (como no ensino acadêmico com disciplinas de história e literatura) e as arquiteturas materiais, como os museus. A nostalgia tornou-se um tema central nas guerras que nos dividem, de forma étnica, religiosa, cultural e política enquanto as pessoas em todo mundo buscaram identidade através de artefatos coletados do passado, onde “a ‘mania do museu’ parece ser uma reação direta à aceleração da vida” (CROSS, 2015, p. 8, tradução nossa)⁷.

Diante deste contexto, emerge o que Cross (2015) vai chamar de *consumed nostalgia*, o consumo nostálgico, um extenso conjunto de práticas conectadas com o capitalismo tardio e uma de suas expressões mais potentes: a forma acelerada e intensa de acesso à cultura de mercadorias. Isso implica no ritmo cada vez mais rápido de

⁶ Obliterate history and transform it into private or collective mythology, revisit time as place, refuse to surrender to the irreversibility of time that afflicts the human condition.

⁷ When the ‘museum mania’ seems to be a direct reaction to the acceleration of life.

produção, compra e investimento em bens de consumo, que resultou em um fenômeno distinto: se as pessoas encontraram identidade e significado em bens específicos, diante da obsolescência acelerada, “sentiram que suas personalidades eram ameaçadas quando essas coisas desapareceram [...] o impulso nostálgico veio do desejo de recuperá-las”⁸ (CROSS, 2015, p. 9, tradução nossa). Dessa forma, o consumo de nostalgia, para além de estilizar mercadorias antigas, fazendo renascer estilos que materializem eras anteriores, é, sensivelmente, “uma saudade dos bens do passado que vieram de uma experiência pessoal de crescer no mundo estressante do rápido capitalismo”⁹ (CROSS, 2015, p. 9, tradução nossa). Em suma, o foco estaria em transformar o gasto no desejável (*waste to want*) e velhas novidades e novas nostalgias (*old novelty to new nostalgia*) onde o consumo retrô assume um papel fundamental: converter os resíduos da história, sejam eles carros, roupas, filmes ou discos, em “testemunhas que atestem nossas virtudes ancestrais”¹⁰ (CROSS, 2015, p. 9, tradução nossa).

Diante deste contexto, o museu, como equipamento cultural, se firma como uma das possíveis sedes para este sensível social, e se erige não mais como “templo das musas, mas sim orientados à ressurreição, como um espaço híbrido entre a feira pública e a loja de departamentos” (HUYSEN, 1996, p. 15). Segundo Cross (2015), 95% destes equipamentos culturais datam da pós-segunda guerra, o que fortifica o argumento de que o museu emerge como um sintoma de certo fetiche pela memória. Antes bastião da alta cultura, hoje parte deles frequentemente participam das leis do sistema midiático e econômico; se transnacionalizam, rivalizam em gigantismo, arquitetura inovadora, imagem e impacto. Assim, a era da cultura-mundo é a dos museus-espetáculos elevados à categoria de destino turístico para um público hiperconsumidor “mais à espreita de experiências imediatas do que a de iniciação e elevação espirituais” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 90). Nestes processos, os valores de ‘tradição’, ‘autenticidade’ e ‘identidade’ são entendidos e reinterpretados na sua dimensão histórica e cultural, mas também enquanto valores de mercado, transformando-se em marcas, objetos e experiências de diversas ordens.

⁸ People felt that their personalities were threatened when these things disappeared ... the nostalgic impulse came from the desire to recover them.

⁹ A longing for the goods of the past that came from a personal experience of growing up in the stressful world of rapid capitalism.

¹⁰ Witnesses that attested our ancestral virtues.

“Memories can’t wait”¹¹: o rock e o punk no museu

Outro aspecto essencial para pensar a musealização como fenômeno social é o *cultural turn*, movimento no campo das ciências sociais iniciado na década de 1980, em que se dava uma maior ênfase à cultura, entendida a partir de então como um elemento central para a identidade social dos indivíduos (e não um mero resquício de outras variáveis, como a classe social ou gênero), onde ela deixa a sua posição subalterna no espectro das ciências sociais e passa a se caracterizar enquanto um campo de pleno direito. Centrando a discussão na cultura pop, constata-se que, também neste campo, o ‘valor’ deste tipo de produção cultural e artística tem sido profundamente reequacionado, esbatendo-se velhas dicotomias associadas à ideia de uma ‘alta’ e ‘baixa’ cultura, com consequentes reflexos na sua gradual incorporação nos discursos patrimonialistas (BENNETT, 2009).

Se durante algum tempo o lastro pop fora constituído em oposição à alta cultura – portanto tida como comercial, inautêntico e indigno de suporte governamental (SHUCKER, 1999) – esta mudança de dinâmica não pode ser dissociada dos nexos de consumo contemporâneos, que encontram na visão patrimonial da cultura pop um recurso de inestimável valor; em particular diante das propriedades inerentemente nostálgicas da música popular (FRITH, 1996), e sua propensão para vincular indivíduos com seu passado e assim, os fundamentar emocionalmente ao presente (DENORA, 2000).

Assim, como fenômeno típico da cultura pop, nascido no seio do consumismo *baby boomer* dos anos 1950, pós-Segunda Guerra Mundial, o *rock n’roll* (e suas subculturas adjacentes) também será enquadrado como objeto de desejo patrimonial, algo atestado na propagação de sua qualidade museaíca. Embutido firmemente na memória de diversas gerações desde então, o gênero se torna uma chave importante na consciência cultural coletiva contemporânea e um dos principais contribuintes para a geração de sua identidade (BENNETT, 2009). A partir desta constatação criam-se instituições de consagração cultural (BORDIEU, 1996) que operam firmemente na esfera cultural, estabelecendo um ambiente institucional altamente significativo na vetorização patrimonial do rock, o que Bennett (2009) vai chamar de *rock heritage*, a

¹¹ Citação à canção dos Talking Heads, banda importante do cenário punk de Nova York, presente em *Fear of Music* (Sire Records, 1979)

herança do *rock*. Muito fundado na publicização dos arquivos como heranças do rock, forma-se uma conjuntura que atua como um corpo de órgãos especializados em concessões de prestígio, capazes de reforçar o valor do rock dentro em nosso tecido social, que cria suas tessituras através, por exemplo, de instâncias de mídia (revistas, rádio, relançamentos, biografias, documentários).

Os museus, instituições que colecionam, arquivam e preservam heranças culturais, também se posicionam como um importante eixo nesta dinâmica, e, neste sentido, diversos representantes ou possuidores do *rock heritage* aproveitaram seu poder e seu status curatorial para se envolver nesse processo. Exemplos notáveis são a fundação do *Rock and Roll Hall Of Fame* em 1983, por Ahmet Ertegun, importante executivo fonográfico da gravadora *Atlantic Records*, e Jann Wenner, editor da revista *Rolling Stone*, em Cleveland, nos Estados Unidos, e o *Experience Music Project* (rebatizado posteriormente de *Museum of Pop Culture*), financiado por Paul Allen, um dos cofundadores da empresa de tecnologia Microsoft, em 2000, na cidade de Seattle. Em comum, através de exposições em destaque ou mostras permanentes, tais espaços, apoiados em uma *mise-en-scène* espetacular, abrigam todo tipo de artefato relacionado ao gênero e suas manifestações: um arco histórico e material que abriga instrumentos, roupas, ingressos, rascunhos de letras até pedaços originais de estúdios ou casas de shows, passando pela reprodução interativa de gravações, exibição de capas de discos e as já citadas réplicas de cera.

Como Reynolds (2011) assinala, esta nova configuração comprova que o rock é velho o suficiente e aceitavelmente estabelecido como uma forma artística que pode justificar sua indústria museológica própria, e que isso atualmente ultrapassa os limites de uma revisão histórica satisfatória a um público específico, como a geração *baby boomer* envelhecida e nostálgica, saciada ao entrar em contato com suas ‘lembranças de batalhas’. A exibição destas coleções, irradiadas do espírito original de uma época, sob o signo da musealização, alcançam diversas audiências, que de alguma forma estabelecem entre si uma ideologia comum: a busca por artefatos carregados de posteridade e historicidade (REYNOLDS, 2011), conceitos referentes à forma como tais materiais são cuidadosamente preservados e apresentados de forma ordenada e carregam a aura de uma era, reminiscências projetadas em torno da crença de que tais

elementos perfilam tradições e possuem uma espécie de verdade que se perdeu com o tempo.

Assim, a musealização do rock se apresenta como uma das condições ideais de explicitar o que Reynolds (2011) chama de retromania, o febril apego da cultura pop contemporânea ao seu próprio passado, através do constante uso de referências a si mesmo e da volta de diversos elementos de décadas anteriores na prática musical do presente. Neste sentido, a articulação canônica do rock em discursos artísticos, representado e preservado como patrimônio cultural, inspira um cenário que se complexifica, a partir do momento em que o passado se aproxima demais do presente e tal cenário é questionado por alguns de seus *players*, como os *punk rockers* (e também seus herdeiros estéticos e éticos, como Kurt Cobain e o Nirvana). Constitui-se assim um panorama de litígios, tensionamentos, atravessamentos, contradições.

Voltamos aqui aos Sex Pistols, citados no início deste artigo. A banda britânica foi intransigente quanto a sua indução ao *Rock and Roll Hall Of Fame*, em 2006, enviando uma amarga resposta¹² ao convite de comparecimento à cerimônia, de alguma forma recuperando traços da iconoclastia que eles propagaram quando surgiram. Mas no ano seguinte, realizaram uma turnê de reunião – outro traço típico da retromania – que os permitiu monetizar a lenda, através do álbum *Nevermind The Bollocks* como um museu itinerante, como nota Reynolds (2011, p. 11), assinalando que estes punks também aproveitam o lucro pela nostalgia – apenas preferem afirmar autonomia e repulsa à alguns dos sistemas instituídos de patrimonialização do rock.

Ainda nesta direção, acrescentamos o fato de que um dos maiores méritos chancelados ao levante punk foi protestar contra o contexto musical do fim dos anos 1970 com uma perspectiva musical absolutamente retrospectiva, sintonizada com méritos passados na própria cronologia do rock. Bandas como os Sex Pistols se notabilizaram por recuperar e trazer de volta do “lixo da história” (ALBERTO, 2017),

¹² A carta dizia: “Perto dos Sex Pistols, o rock e este *hall* da fama é uma mancha de urina. O museu de vocês. Urina no vinho. Nós não iremos. Nós não somos os macacos de vocês. Se vocês votaram na gente, espero que tenho percebido suas razões. Vocês são juízes anônimos, mas ainda são pessoas da indústria fonográfica. Nós não vamos. Vocês não estão prestando atenção. Fora do fluxo de merda há um verdadeiro Sex Pistol” (Tradução nossa). (“Next to the Sex Pistols, rock and roll and that hall of Fame is a piss stain. Your museum. Urine in wine. We’re not coming. We’re not your monkeys. If you voted for us, hope you noted your reasons. You anonymous as judges but your still music industry people. We’re not coming. Your not paying attention. Outside the shit-stream is a real Sex Pistol”).

num gesto de ‘a(na)rqueologia musical’¹³, elementos do rock simples, rápido, energético das décadas de 1950 e 1960, que até então pareciam absolutamente descartados pelas narrativas sônicas hegemônicas. O punk possui um débito notável com certas tradições do rock; desta maneira, está no cerne do movimento uma certa prática do *rock heritage*.

Assim, a querela estabelecida entre a *old wave* (representada por, por exemplo, grupos de rock progressivo ou destinados às grandes arenas) e a *new wave* (o punk e suas afluições posteriores) contém, de saída, uma rica série de contradições e atravessamentos, expostas inclusive em suas terminologias, referentes à oposição entre progresso e regresso, no escopo do rock. Diante deste espectro de questões, Reynolds (2011) parece atingir um nervo fundamental para nossa análise, sublinhando justamente o caráter de oposição no qual o rock – e especialmente o punk – arquitetou suas fundações.

Rock (e a crítica de rock) sempre foi energizado e focado por ser ‘do contra’. Mas a animosidade, o tipo de visão polarizada [...] que alimentou uma retórica estridente, acabou em todos os lugares agora. Museus do rock como *The British Experience* representam o triunfo da Tapeçaria [alegoria usada pelo autor para se referir à linhagem mais importante e nobre do gênero], e até mesmo os fios mais problemáticos, como os Sex Pistols, ficam bem ajustados em seu tecido. A guerra entre a *Old Wave* e a *New Wave* é uma história distante, e esse é o ponto da museificação do rock: apresenta a música com as linhas de batalha apagadas, tudo embrulhado em um aconchegante cobertor de aceitação e apreciação. (REYNOLDS, 2011, p. 7, tradução nossa)¹⁴

O autor explicita o tensionamento que grifamos aqui: o punk tem entre os seus motes um retorno ao caráter de rebelião e confronto seminal no rock; um espírito adolescente, transgressor, fundante em suas articulações como subcultura juvenil emergente dos anos 1950. Portanto sua musealização, de acordo com os parâmetros

¹³ A expressão usada faz referência à noção de arqueologia da mídia aplicada na cultura da música, como proposto por Conter (2016) tanto em seu caráter de prática quanto em seus modos de fruição, a partir de Zielinski (2006). Este autor propõe abordar as mídias aproximando-as da ideia de um tempo profundo. Ao invés de reconhecê-las partindo da reprodutibilidade técnica, sua “[...] arqueologia apela no sentido de manter o conceito de mídia tão aberto quanto possível” (ZIELINSKI, 2006, apud CONTER, 2016, p. 3). Nesse sentido, examinamos o gesto memorial do punk filiado à sua intenção anárquica de desobedecer hierarquias culturais.

¹⁴ Rock (and rock writing) was always energised and focused by being against. But animosity, the sort of polarised vision, strident rhetoric, has gone now, everywhere. Rock museums like the British Music Experience represent the triumph of the Tapestry, with even the most troubling threads, like The Sex Pistols, neatly woven into its fabric. The Old Wave/New Wave war is distant history, and that's the point of the rock museum: it presents music with the battle lines erased, everything wrapped up in a warm blanket of acceptance and appreciation.

atuais que moldam estes processos, se torna mais uma possibilidade de eliminar o gesto ameaçador e contestador que caracterizou o gênero. Sob esta retrans, o rock e um de seus combustíveis essenciais, a raiva (e como cantou Lydon em sua banda pós-Pistols, o *Public Image Limited*, “*anger in an energy*”), estariam enjaulados, disponíveis para visitação, como uma relíquia valiosa do passado, mas também como testemunho de sua própria ausência. E no início dos anos 1990, o Nirvana foi o grupo que, de alguma forma – por vezes dual e contraditória – se opôs a esta condição.

“*Here we are now, entertain us*”: o punk vai ao museu, o museu vai ao punk

A exposição *Nirvana: Taking Punk To The Masses*, trazida ao Brasil em junho de 2017, nos parece particularmente pertinente para atualizar e amplificar as temáticas até agora mencionadas em nossa análise. Atualiza, por focalizar sob a condição museológica uma banda ainda ‘jovem’, que teve seu auge na primeira metade dos anos 1990 e que se manteve alvo de intenso interesse público e midiático até o início da década posterior, ou seja, há pouco mais de 20 anos. Este dado confirma uma equação interna típica do processo retromaniaco em curso na cultura pop: quanto mais rapidamente os cenários musicais se sucedem, mais velozmente outros são restaurados para uma revisão, acionados pelo impulso nostálgico ressaltado anteriormente. E amplifica, como o próprio nome do evento dá a ver, ao cancelar o Nirvana como um herdeiro genuíno do punk, ao mesmo tempo que sublinha o status de visibilidade e popularidade massivos e até então inéditos (inferidos em dados mercadológicos e presença midiática) que o grupo conquistou – o que parece deixar mais visíveis, pela grandeza alcançada, os tensionamentos e contradições que cercam o punk.

No entorno destes pontos, algumas questões emergem como critérios que enfatizam o processo de museificação da banda, através desta exposição. Primeiro, o fato de o Nirvana simbolizar, assim como outros grupos (Pearl Jam, Soundgarden, Mudhoney, Screaming Trees, entre outros) a arquitetura de uma cena musical – o grunge – que se localiza em um espaço bastante específico, a cidade de Seattle, no norte dos Estados Unidos. A despeito de suas características mutáveis e fluídas, marcadas pela construção e diferenciação de alianças musicais (STRAW, 1991) o grunge ganhou como sinônimo a etiqueta de ‘o som de Seattle’, tamanha centralidade que ocupou na descrição deste período. Neste sentido, ela se torna, similar a Memphis, Chicago,

Londres ou Manchester, como integrante de um patrimônio geográfico do rock, ganhando a força de cidade turística para os amantes do gênero e tendo como maiores embaixadores para este redimensionamento do Nirvana. Décadas após o *boom* do grunge, a cidade estabeleceu em si marcas de expressão nostálgicas permanentes, materializadas em pontos referenciais de visitação (bares e casas de shows, estúdios de gravação, lojas de discos, a gravadora *SubPop*, os endereços onde seus artistas viveram) que se adequam confortavelmente à ideia de musealização.

Outro aspecto que nos parece notável para a configuração do Nirvana como objeto museário é a morte precoce de Kurt Cobain, vocalista, guitarrista e líder do grupo. Seu suicídio, em abril de 1994, impulsionou o alinhamento de sua imagem à uma espécie de mitificação típica da celebração pop que, impulsionada por diversos vértices (mídia, público, artistas), Cobain é tomado como objeto cultural de referência à comunidade do rock e estabelece uma série de narrativas que o descrevem de diversas maneiras – o ‘inconformista’, ‘mártir’, ‘herói trágico’, o ‘porta-voz de uma geração’. Tais rubricas ampliam seu relevo artístico e ajudam a assegurar sua presença para outras gerações, além de posicioná-lo junto a uma extensa galeria de quadros permanentes que o rock já possuía, na época de sua morte: perdas precoces, não raramente trágicas e inesperadas, de artistas fundamentais para o gênero, comumente escorados no lema *live fast, die young*, relacionado com um modo de vida (fugaz, adicto e ilegal) do gênero.

O fato de ter se matado aos 27 anos, a mesma idade de outros ícones do rock como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison ou Brian Jones, serviu como argumento para perfilá-lo numa espécie de tradição. Neste sentido, uma exposição como *Nirvana: Taking Punk To The Masses* retifica um dado óbvio, mas importante para algumas questões que abordamos aqui: sua permanente ausência. Cobain, finado precocemente, aumenta seu ‘coeficiente de museificação’, no sentido de tornar ainda mais nítido em sua figura o caráter de algo que não volta mais. A percepção sensível deste fato se expressa na nostalgia, que impulsiona a capitalização deste passado e que auxilia a configurar ele e a banda como uma herança, um patrimônio autêntico do rock.

Consagrados como *rock heritage*, agora o Nirvana se posiciona, através da exposição, no escopo dos trajetos mutáveis tomados pelo museu (e pelo rock no museu, na contemporaneidade) convertido em suas marcas espetaculosas, típicas dos agenciamentos do entretenimento e do *establishment*. Neste sentido, o caráter

coorporativo de *Nirvana: Taking Punk To The Masses* se aloca como um dos principais apelos em torno desta discussão. Originalmente criada como exposição permanente em Seattle (sediada e organizada pelo já citado *Museum of Pop Culture*) a mostra permaneceu por mais de seis anos nos Estados Unidos e chegou ao Brasil – sua primeira *tour* internacional – chancelado financeiramente por uma gigante empresa de eletrônicos, a Samsung.

Dentro de um projeto de transnacionalização museaíca através da itinerância, a exposição faz parte de uma proposta da multinacional que tem como objetivo oferecer ‘experiências únicas na música’, e a ideia de experiência aqui serve aos propósitos de uma viagem ao passado típica do contexto museaíco atual: oferece-se uma visita dinâmica, interativa, orientada em “estetizar as expectativas e as práticas do público” em oposição à ideia de “aniquilá-las” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 91): museu para ‘as massas’.

Publicizada como a compilação de um acervo de mais de 200 peças originais-instrumentos, fotos, vídeos, depoimentos, álbuns, objetos pessoais dos integrantes, cartazes – *Nirvana: Taking Punk To The Masses*, que visitamos em agosto de 2017, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, ‘entrega o que promete’: o espectador pode sair com a sensação de acesso à uma organizada e detalhada narrativa memorial e material do grupo, desde os álbuns que eles escutaram nos anos de pré-formação da banda, passando por artefatos que simbolizam seu auge (‘reliquias’ dos clipes mais notórios do grupo, *set lists* de shows importantes) até alcançar uma recriação do cenário de gravação de seu último álbum com Cobain vivo, *Unplugged MTV in New York*. Logo antes da saída, como uma lembrança final, esta que pareceu ser uma das vedetes do evento, uma cabine em que o espetador tem a chance de mimetizar, através de uma tela, a icônica capa do álbum *Nevermind*, de 1991. Onde originalmente havia um bebê mergulhado em uma piscina, na captura de uma nota de dólar, agora é o visitante que pode se posicionar ali, logo antes de deixar o museu: punk para as massas.

A junção de ambos os eixos (punk e museu para as massas), aludem às problemáticas do processo de incorporação do Nirvana na cronologia do rock, e consequentemente, no sistema museaíco contemporâneo. Como contextualiza Robins (2008), a banda surge em uma época em que o rock era visto como um gênero em defasagem criativa e crise comercial, já extremamente codificado ou esvaziado em seus

subgêneros, estado sintomatizado pelo desgaste formuláico do *hard/glam rock* californiano (seu então último grande representante midiático) e em sua ausência nas paradas de sucesso. Tal inércia ajuda a parametrizar e reforçar o impacto causado pelo lançamento de *Nevermind*, em 1991. A força desta obra não apenas representou um vitorioso retorno do rock ao *mainstream* (o álbum ficou na parada da *Billboard* por quase um ano), como também reabriu discussões caras à algumas dinâmicas relativas ao mercado fonográfico como um todo, com a ascensão de termos como ‘rock alternativo’, ‘grunge’ e a reavaliação de outros, como ‘punk’ e ‘underground’.

Em uma dimensão extraordinária para a cultura pop, o Nirvana alcançou um sucesso globalizado, que o posicionou como um nome fundamental e lucrativo da indústria fonográfica, mesmo insistindo em estar assentado no *ethos* punk. Esta transição de banda promissora em uma gravadora independente (a *SubPop*) para *commodity* prioritária em uma major (a *Geffen Records*) se tornou uma temática fundamental para a construção da história do grupo, onde um assumido entrincheiramento ético foi assunto de canções, entrevistas e performances. Tal relação constante de aproximação e distanciamento das lógicas do mercado, constituiu um dilema típico de um jogo de incorporação e excorporação, reproduzido no ambiente pop através das possíveis diluições das fronteiras marcadas entre a cultura juvenil e a cultura dominante (GROSSBERG, 2010). Essa condição, aliás, foi sinalizada (curiosamente, com ares ‘proféticos’) pelo próprio Nirvana com a capa de *Nevermind* e sua imagem de ‘corrupção juvenil’, que se tornou um mote simbólico e associável às discussões que reavivaram os embates entre underground e mainstream.

Na esteira destes apontamentos, a existência da exposição parece reprisar tal querela, agora adesivando o selo da museificação no grupo e realçando as tensões imbricadas neste processo. Oferecer ao público a chance de se ‘integrar’ aquele passado – como substituir o bebê da capa de *Nevermind* e ‘atualizar’ a imagem nos consequentes compartilhamentos em redes sociais – diz muito sobre a conexão das exposições patrimoniais às lógicas do espetáculo e das táticas de publicidade das grandes marcas que patrocinam estes eventos. Como apontam Lipovetsky e Serroy (2011), se na era heroica da modernidade vanguardista, o que constituía a grandeza da arte era sua oposição às normas institucionais, aos costumes, e aos valores estabelecidos, quando estruturado pelas lógicas do espetáculo, o museu, antes regido pela régua da

contemplação, hoje cede ao espaço de recreação, do consumo hedonista e ligeiro, das *selfies* e dos registros rápidos de seus frequentadores. É quando, com nitidez, o rock (em sua ‘versão’ *heritage*) e o museu se alinham às práticas de consumo contemporâneas e dão a ver, através da interpenetração “de lógicas estéticas e as lógicas do desenvolvimento turístico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.91), o esmaecimento tanto dos contornos nítidos, historicamente construídos, tanto do museu como espaço de recolhimento como de algumas oposições que na qual o punk projetou em sua trajetória.

Por esta via, o Nirvana, de alguma maneira, manteve sua aura ou originalidade – frequentemente seu lastro histórico é acompanhado de expressões como ‘a última grande banda’ ou o ‘suspiro final do rock’ – por ter recuperado, assim como o punk dos anos 1970, muito dos traços contra culturais formativos do rock, através de uma espécie de angústia juvenil que ecoa e aciona alegorias de rebelião anti-establishment. E tal discurso, ressaltamos, vinha moldado em um evidente caráter anti-passadista, portanto desocupado de implicações nostálgicas e patrimoniais. Quando Kurt Cobain cantava e provocava “*Here we are now, entertain us*” (ou: aqui estamos agora, nos entretenha) em nome de uma geração, existia aí uma imposição implícita do (e pelo) aqui e agora. Em 2018, tal frase, um mote de 1991, sugere o que Reynolds (2011) aponta como condição imperativa do consumidor de música pop da última década: a busca por memórias arquivadas do passado, nas quais o pulso do ‘agora’ está cada vez mais enfraquecido a cada ano que passa e a nostalgia é profilaxia efetiva e efetível em um presente retromaniaco.

Assim, ao mesmo tempo que sua musealização afirma sua importância patrimonial para o gênero, diante das condições em que isso acontece, ou seja, sob as retransmissões do *mainstream*, sua presença no museu também dá a ver o amansamento do que antes foi alimentado por um espírito bélico. Como apontou Reynolds (2011), enquadrar um grupo como o Nirvana diante de uma estrutura que muitas vezes suprime as linhas de confronto da história – ou ainda, mercantiliza tais linhas – pode também sinalizar o apagamento de uma aura antes iluminada por sua força dissidente. Reprisando, devidamente redimensionando, algumas das repercussões de *Nevermind*, essa visão assume que o meio mais eficiente de conter as possibilidades de ameaça representadas pelo rock é o próprio mercado – e *Nirvana: Taking Punk To The Masses* é também uma peça estratégica corporativa – no qual a indústria promove a rebelião

anti-establishment como algo *cool* e desejável e no processo, sinaliza transformar os heróis contraculturais em *commodities* convencionais.

Nessa direção, Robinson (2017) define acertadamente o punk como um *itchy sort of heritage*, uma herança evidentemente espinhosa e geradora de tensões. Isto é: qual o melhor sítio para o punk, em aliança com suas coerências políticas e comportamentais? Uma cultura marcadamente *DIY* não obrigará à existência de organizações *DIY* para o preservar? Tentando responder a estas problemáticas, pequenos nichos de fãs, que Bennett e Janssen (2016) apelidaram de *DIY preservationists*, optaram por uma via particular: se a museificação é uma apropriação do espírito punk pelo *mainstream*, então a resposta seria a constituição de instituições autônomas, direcionadas para colmatar todos os enviesamentos dos museus institucionais, um trabalho que implica a recuperação e documentação das raízes do gênero para a comunidade de fãs (BAKER; DOYLE; HOMAN, 2015; QUINTELA; GUERRA, 2017).

Considerações finais

No presente artigo, avaliamos como a exposição *Nirvana: Taking Punk To The Masses*, realizada no Brasil em 2017, joga luz aos tensionamentos possíveis na relação entre o punk e o museu, diante das transformações que este sofre no decorrer dos últimos séculos; de sua percepção crítica como mausoléu ou câmara mortuária da história (ADORNO, 1998) até sua atuação contemporânea (atravessado pelas lógicas do entretenimento e do *establishment*) como acervo patrimonial também das ‘reliquias’ advindas da cultura pop. O ajustamento, *a priori*, inadequado do punk a esta condição museológica ajuda a reafirmar nosso mote investigativo em pensar quais são as possíveis implicações, ampliadas e atualizadas, para o punk, quando uma banda como o Nirvana é configurada neste sistema.

Através de um breve histórico, apontamos que o museu foi percebido como signo de um relevante embate no início do século XX, marcando algumas importantes discussões sobre memória, arquivo e patrimônio. Sob a retranca modernista de que o movimento da história exigiria emancipação e progresso, o apego ao passado era

condenado como uma aberração política e um obstáculo irracional, no qual o museu seria uma vedete evidente nesta crença. Tal contexto é modificado nos anos 1950 em diante, pois traços elementares do capitalismo tardio, como a aceleração do consumo, o desenvolvimento tecnológico e a centralidade da mídia, geram incômodas obsolências que acionam um *pathos* nostálgico e ajudam a constituir o que Huyssen (1996) chama de musealização.

Trata-se de uma reflexão ampla sobre a transformação do status da memória e da percepção temporal na cultura contemporânea, sinalizada pela busca de produzir formas distintas de rememoração, na identificação com o passado através de seus distintos discursos e materialidades. Atravessado pelas lógicas espetaculosas do mundo globalizado e consumista, o museu se torna um locus essencial para este e outros processos, entre eles a consignação de diversas instâncias culturais, como o rock, dentro das novas e amplas noções de patrimonialismo e herança. A nostalgia se posiciona como substrato da relevância, e nesta direção, temos as aplicações de discursos canônicos ao rock que se dão através de alavancas fundamentais da mídia e da indústria fonográfica, que ajudam a consagrar culturalmente o gênero em instituições como museus.

Dada a gênese contracultural do rock, algumas de suas reinserções retrospectivas no tecido social estabelecem um leque de contradições e clivagens que justificam análises específicas, como é o caso do alinhamento do punk e seu ethos anti-patrimonialista, ao menos em sua dimensão política, como sublinhamos. Consideramos que o Nirvana sempre se posicionou identitariamente como próximo ao punk, seja através do *DIY* como baliza de ação, seja como guia composicional, ao acionar certos enquadramentos sônicos (como simplicidade, peso e velocidade) e líricos (onde teciam discursos antissistema, frequentemente sob a forma de autocríticas ácidas à cultura juvenil de então). Em um contexto mais amplo, a banda, junto à cena de Seattle, incorpora valores que os afastam dos valores predominantes do rock no final dos anos 1980, (re)criando uma tentativa de divisão entre um ‘nós’, participantes da cultura *underground*, e um ‘eles’, que integraram as massas consumidoras da indústria fonográfica *mainstream* (CARDOSO FILHO, 2010).

Mas o lançamento e estrondoso sucesso de *Nevermind* embaralhou de maneira expressiva a tentativa de criar tais fronteiras, possibilitando permeabilizações que

expandiram o dilema histórico das aproximações e distanciamentos entre rock e a cultura dominante simbolicamente culminando no suicídio de Kurt Cobain, o que adere à sua persona uma carga mítica inegavelmente sedutora em tempos de revisão constante do pop. Sua ausência física de alguma maneira acelera o processo de chancelar o Nirvana como clássico, herança inquestionável do rock. *Nirvana: Taking Punk To The Masses* e seu enquadramento do grupo sob o diapasão das condições museológicas contemporâneas, traz à tona novamente algumas destas discussões, ao estetizar éticas ‘rebeldes’ no esfera do espetáculo, testemunhando uma possível eficácia da patrimonialização em despotencializar as possibilidades críticas no punk e do rock de forma cada vez mais acelerada, no passo de uma cultura pop retromaníaca.

Diante de uma leitura crítica desta conjuntura, ressaltamos, à título de conclusão, uma outra possibilidade de leitura. Consagrar o punk e o rock nos museus pode também representar a manutenção de uma fantasmagoria necessária, uma forma de designá-los como uma ameaçadora e permanente assombração. Reconhecemos que se trata de ver o contexto sob uma ótica mais otimista, mas talvez necessária e acima de tudo, possível. Como apontamos, os ciclos de renovação do rock – e o punk é exemplar neste sentido – dependem também de seus gestos arqueológicos, nos quais a imagem do museu surge não apenas como espécie de depósito de coisas mortas, mas também como um lugar de possíveis ressurreições, mediadas e contaminadas pelo olhar dos novos espectadores, que possibilite não apenas, mas também, a manutenção de uma espécie de autoridade e originalidade.

O reconhecimento da potência e da importância de determinadas obras, como a do Nirvana, mesmo através da museificação, é atestar que a prática memorialista também vetoriza o envelhecimento sub cultural e suas práticas de resistência, até como um importante acesso para as novas gerações, dando corpo a seu caráter inspiracional. Nessa direção, o museu e suas propriedades de patrimonialização do *rock heritage* surgem como possível espaço em que o *pathos* nostálgico e a retromania se apresentam também como uma contestação do espaço informacional contemporâneo e uma expressão da necessidade humana de viver em estruturas de maior duração, uma “formação reativa de corpos que querem manter sua temporalidade contra um mundo de mídia que esparge sementes de uma claustrofobia sem tempo” (HUYSEN, 1996, p.123). Assim, um cenário ideal talvez exigiria as benesses que a consagração cultural

proporciona, alinhado à noção de que o processo de museificação implicaria também em um reviver do rock e do punk; em um repensar da sua importância social, no qual seria necessário que este discurso de patrimônio levasse em conta as funções sociais do punk e a importância deste para milhões de indivíduos.

Referências

ADORNO, Theodore W. Museu Valéry Proust. In: ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

ALBERTO, Thiago Pereira. Cuspir o lixo em cima de vocês: uma leitura benjaminiana sobre o punk rock. **IS Working Papers**, 3. série, n. 59, 2017. Disponível em: <<http://isociologia.up.pt/sites/default/files/working-papers/WP%2059.pdf>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2018.

BAKER, Sarah; DOYLE, Peter; HOMAN. Shane Historical Records, National Constructions: The Contemporary Popular Music Archive. **Popular Music and Society**, v. 31, n. 1, p. 8-27, 2015. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2015.1061336?journalCode=rpm20>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

BENNETT, Andy. Heritage Rock: Rock Music, Re-presentation and Heritage Discourse. **Poetics**, v. 37, n. 5-6, p. 474-489, 2009.

_____. **Heritage rock: Rock Music, Representation and Heritage Discourse**. Centre for Public Culture and Ideas: Griffith University, 2009

BENNETT, Andy; JANSSEN, Susanne. Popular Music, Cultural Memory, and Heritage. **Popular Music and Society**, v. 31, n. 1, p. 1-7, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Presença, 1996

BOYM, Stevlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic, 2001.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2010

CONTER, Marcelo Bergamin. Arqueologia da mídia na música eletrônica gaúcha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., São Paulo, 2016. **Anais...** Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0888-2.pdf>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

CROSS, Gary. **Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism**. New York: Columbia University Press, 2015

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the Value of Popular Music**. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1996.
- GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in The Future Tense**. Durham/London: Duke University Press, 2010.
- GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. **Popular Music and Society**, v. 38, n. 4, 2015.
- GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 6, n. 1, p. 5-16, 2017.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture: the Meaning of Style**. London: Routledge, 1979
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- LAING, David. **One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock**. Oakland, CA: PM Press, 2015
- LENA, Jennifer C.; PETERSON, Richard A. **Mapping Music Genre Trajectories**. Plenary Session. Research Network, Sociology for the Arts conference of the European Sociological Association. Lueneberg, DE, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- MANOFF, Marlene. Theories of the Archive from Across the Disciplines. [Portal: Libraries and the Academy](#), v. 4, n. 1, Jan. 2004. Disponível em <<https://muse.jhu.edu/article/51302>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017d.
- MARCUS, Greil. **Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
- NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia: um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin, 2009
- QUINTELA, Pedro; GUERRA, Paula. Ciências sociais, arquivos e memórias: considerações a propósito das culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. 33, 2017. Disponível em: <<http://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2825>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017.
- REYNOLDS, Simon. **Retromania: Pop Culture and Addiction to Its Own Past**. Nova York: Faber and Faber, 2011.
- ROBINS, Wayne. **A Brief History of Rock, Off The Record**. New York: Routledge, 2008.
- ROBINSON, Lucy. **Exhibition Review Punk's 40th Anniversary: An Itchy Sort of Heritage**. Twentieth Century British History, 2017. Disponível em:

<<https://academic.oup.com/tcbh/advance-article-abstract/doi/10.1093/tcbh/hwx047/4107226>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2017 .

SANTOS, Tiago Teles; GUERRA, Paula. From Punk Ethics to the Pedagogy of the Bad Kids: Core values and Social Liberation. In: SMITH, Gareth Dylan; DINES, Mike; PARKINSON, Tom (Ed.). **Punk Pedagogies Music, Culture and Learning**. London and New York: Routledge, 2018.

SHUCKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Ed. Hedra, 1999

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. **As palavras do punk**. Lisboa: Alêtheia, 2015

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

STRONG, Catherine. Shaping the Past of Popular Music: Memory, Forgetting and Documenting. In: BENNET, Andy; WAKSMAN, Steve (Ed.). **The SAGE Handbook of Popular Music**. London: CPI Group, 2015.

Nevermind...What?: memory, nostalgia, and the tensions between punk and museum in the exposition Nirvana: Taking Punk To The Masses

Abstract: In this article, we analyze, through the example of the *Nirvana: Taking Punk to the Masses* exhibition, the current issue of heritage studies, namely the questions related to the institutionalization, patrimonialization and museification of popular music. How are music genres and bands, such as punk or grunge, coopted and endure the process of museumization? How does the preservationist and nostalgic stand face the critical position and transformative ethos of these musical genres? That is, the tension of the passage from underground genres to forms of mainstream cultural heritage.

Keywords: Memory. Museification. Punk. Mainstream/Underground.

Nevermind...What?: memoria, nostalgia y las tensiones posibles entre el punk y el museo en la exposición Nirvana: Tomar Punk To The Masses

Resumen: En este artículo tratamos de analizar, a través del ejemplo de la exposición *Nirvana: Taking Punk To The Masses*, la corriente de los estudios patrimoniales, a saber, las cuestiones relacionadas con la institucionalización, patrimonialización y museificación de la música popular. ¿Cómo son los géneros musicales y las bandas, como el punk o el grunge, apropiados y sometidos al proceso de museización? ¿Cómo encaja el énfasis conservacionista y nostálgico con la posición crítica y el espíritu transformador de estos géneros musicales? Finalmente, la tensión del paso de los géneros subterráneos a las formas del patrimonio cultural dominante.

Palabras clave: Memoria. museificación. Punk. Mainstream/Underground.

Thiago Pereira Alberto

Doutorando em Estéticas e Tecnologias da Comunicação pela Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Membro do Grupo de Pesquisa LabCult da UFF. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Bolsista Capes.

E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/000-0002-9632-5234>

Paula Guerra

Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto – UP, Porto, Portugal. Professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pesquisadora no Instituto de Sociologia da mesma universidade. Pesquisadora Associada do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território e do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

E-mail: pguerra@letras.up.pt

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

Contribuição dos autores:

Concepção e desenho do estudo: Thiago Pereira; Paula Guerra

Aquisição, análise ou interpretação dos dados: Thiago Pereira; Paula Guerra

Redação do manuscrito: Thiago Pereira; Paula Guerra

Revisão crítica do conteúdo intelectual: Thiago Pereira; Paula Guerra

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Não se aplica.

Fontes de financiamento: O autor Thiago Pereira Alberto é bolsista Capes

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses: Não se aplica.

Apresentação anterior: Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica.